

University of Groningen

**'Sciogliermi da tutto'. Forme del distacco nei finali delle Novelle per un anno**

Godioli, Alberto

*Published in:*  
Pirandelliana

**IMPORTANT NOTE:** You are advised to consult the publisher's version (publisher's PDF) if you wish to cite from it. Please check the document version below.

*Document Version*  
Publisher's PDF, also known as Version of record

*Publication date:*  
2015

[Link to publication in University of Groningen/UMCG research database](#)

*Citation for published version (APA):*

Godioli, A. (2015). 'Sciogliermi da tutto'. Forme del distacco nei finali delle Novelle per un anno. *Pirandelliana*, (9), 41-53.

**Copyright**

Other than for strictly personal use, it is not permitted to download or to forward/distribute the text or part of it without the consent of the author(s) and/or copyright holder(s), unless the work is under an open content license (like Creative Commons).

The publication may also be distributed here under the terms of Article 25fa of the Dutch Copyright Act, indicated by the "Taverne" license. More information can be found on the University of Groningen website: <https://www.rug.nl/library/open-access/self-archiving-pure/taverne-amendment>.

**Take-down policy**

If you believe that this document breaches copyright please contact us providing details, and we will remove access to the work immediately and investigate your claim.

*Downloaded from the University of Groningen/UMCG research database (Pure): <http://www.rug.nl/research/portal>. For technical reasons the number of authors shown on this cover page is limited to 10 maximum.*

«SCIOGLIERMI DA TUTTO».  
FORME DEL DISTACCO  
NEI FINALI DELLE NOVELLE PER UN ANNO

ALBERTO GODIOLI

1. TRAMA E DESIDERIO: DA BALZAC A PIRANDELLO

COME ha dimostrato Peter Brooks nel celebre *Reading for the plot* (1984), «gli ambiziosi protagonisti dei romanzi dell'Ottocento [...] si potrebbero definire altrettante 'macchine desideranti', la cui presenza nel testo genera e potenzia la dinamica del racconto.<sup>1</sup> L'ambizione è, in effetti, solo una delle possibili manifestazioni del desiderio – ovvero, secondo il modello psicomodinamico adottato da Brooks, quella elementare forza motrice che spinge tanto l'esperienza della lettura, quanto le azioni dei personaggi. Lo stesso Brooks nota come la macchina del desiderio, così attiva negli eroi di Balzac o Stendhal, si inceppi in modo irreparabile nel caso di Frédéric Moreau: nell'*Educazione sentimentale*, «le dinamiche dell'ambizione sono perdute»; l'energia è dissipata anzitempo, e resta concepibile solo attraverso il filtro distanziante del ricordo.<sup>2</sup> A partire da Flaubert, il guasto al motore della volontà diverrà naturalmente un tema tra i più diffusi nella narrativa europea: basti pensare, per tenersi all'ambito del modernismo italiano,<sup>3</sup> alla «malattia del volere» di Gonzalo Pirobutirro nella *Cognizione del dolore*, all'abulia di molti protagonisti tozziani, o alle diverse forme di passività esperite da Alfonso Nitti, Emilio Brentani e Zeno Cosini.

La narrativa e il teatro di Pirandello non sono certo estranei a questo fenomeno; al contrario, è senz'altro possibile rilevarvi una «decadenza del desiderio» analoga, per certi aspetti, a quella osservata da Brooks nell'*Educazione sentimentale*.<sup>4</sup> Al tempo stesso, l'allontanamento del personaggio dai meccanismi del desiderio si svolge in Pirandello in termini del tutto peculiari, e solo in parte sovrapponibili alla parabola degli eroi flaubertiani. Frédéric Moreau non sceglie, infatti, di non desiderare: la sua

<sup>1</sup> PETER BROOKS, *Trame. Intenzionalità e progetto del discorso narrativo*, traduzione di Daniela Fink, Torino, Einaudi, 1995 (ed. originale *Reading for the Plot. Design and Intention in Narrative*, New York, Knopf, 1984), p. 39.

<sup>2</sup> Ivi, p. 176.

<sup>3</sup> Usando l'espressione «modernismo italiano», mi rifaccio all'ormai cospicua serie di studi che applicano questa categoria a molti tra gli autori più significativi del primo Novecento (ad esempio, in narrativa, Pirandello, Svevo, Gadda, Tozzi e il secondo Palazzeschi). Cfr. in particolare RAFFAELE DONNARUMMA, *Gadda modernista*, Pisa, ets, 2006; VALENTINO BALDI, *Reale invisibile. Mimesi e interiorità nella narrativa di Pirandello e Gadda*, Venezia, Marsilio, 2010; RICCARDO CASTELLANA, *Realismo modernista. Un'idea del romanzo italiano (1915-1925)*, «Italianistica», 1, 2010, pp. 23-45; *Sul modernismo italiano*, a cura di ROMANO LUPERINI, MASSIMILIANO TORTORA, Napoli, Liguori, 2012. Utile inoltre la sezione intitolata *Il modernismo in Italia*, «Allegoria», 63, 2011, pp. 7-100 (interventi di Valentino Baldi, Raffaele Donnarumma, Romano Luperini, Alessandra Nuccifora, Cristina Savettieri, Luca Somigli, e Massimiliano Tortora).

<sup>4</sup> Per l'espressione «decadenza del desiderio», cfr. PETER BROOKS, *Trame*, cit., p. 176. Le osservazioni di Brooks su Flaubert vengono riprese e applicate a Pirandello in MARINA POLACCO, *Gli amori, le beffe e la tragedia. Storia di Pirandello novelliere (1894-1908)*, Lucca, Pacini Fazzi, 1999, p. 146; la mia lettura, ad ogni modo, si concentrerà piuttosto sugli aspetti che differenziano il trattamento pirandelliano del desiderio dal modello rappresentato da Flaubert.

inerzia è l'esito di uno sguardo disincantato sulla prosa del mondo, la cui monotona *bêtise* non può ormai suscitare alcun interesse. Per i personaggi di Pirandello, invece, il mondo non ha del tutto perso la sua forza di attrazione; il problema, come ha evidenziato in particolare Elio Gioanola, sarà piuttosto sfuggire al potere distruttivo di quest'ultima.<sup>1</sup> Il desiderio continua, dunque, a manifestarsi – ma tende a essere presentato solo come un'istanza destabilizzante e catastrofica, non come una positiva spinta vitale. Di conseguenza, il protagonista pirandelliano rinuncia a desiderare non perché il mondo sia oggettivamente privo di stimoli, ma piuttosto per paura che lo stimolo delle passioni conduca alla sofferenza e alla pazzia (per quanto, paradossalmente, anche la fuga dalle passioni possa a sua volta condurre all'alienazione mentale). Secondo Gioanola, l'intera opera di Pirandello può leggersi come un «gigantesco sistema di difese eretto contro la paura della follia», e in generale contro le derive patologiche di ogni sconvolgimento della vita emotiva;<sup>2</sup> proprio a questa funzione sembra lecito ascrivere l'interesse di Pirandello verso il tipo di personaggio che, pur restando una potenziale «macchina desiderante», si allontana dal desiderio per non esserne rovinosamente consumato.

La fuga dal desiderio messa in atto dal personaggio pirandelliano, insomma, è avvicinabile non tanto al paradigma dell'*Educazione sentimentale*, quanto a una trama balzacchiana per molti versi anomala, che pure non è sfuggita all'attenzione di Brooks. La vicenda di Raphaël de Valentin, protagonista della *Peau de chagrin* (*La pelle di zigrino*), è una perfetta condensazione allegorica del nesso tra brama, perdita del controllo e morte: a causa dell'incantesimo che lo lega alla pelle d'asino, Raphaël vede la sua vita accorciarsi a ogni desiderio. Nel disperato tentativo di arrestare il processo che lo sta rapidamente conducendo alla morte, cerca quindi di rinnegare ogni sua aspirazione, fino a raggiungere uno stato di assoluta – benché provvisoria – *noluntas*: «je ne désire rien».<sup>3</sup> Anche in Pirandello, l'abulia e la morte-in-vita rappresentano spesso la strategia con cui il personaggio cerca di ripararsi dalle conseguenze traumatiche del desiderio – la morte per logoramento, la follia calda (contrapposta a quella razziocinante dell'umorista). Prendere distanza dalle passioni significa insomma giocare d'anticipo sulla morte, e diventare gli unici padroni del proprio destino: un atteggiamento illustrato in modo esemplare da Fabio Feroni, protagonista di *Paura d'esser felice*, che si impone di frenare e rovesciare i propri desideri («manifestava e seguiva i desideri contrarii») per «scoprire e prevenir l'insidia del caso» (NA<sup>2</sup>, p. 704); o anche – per tenersi alle novelle – dal Perazzetti di *Non è una cosa seria*, che sposa una donna senza amarla «per guardarsi dal pericolo di prender moglie» (NA<sup>3</sup>, p. 131), vale a dire per sottrarsi non al vincolo formale del matrimonio, ma a quello, meno controllabile, degli affetti. È significativo che l'ascesi di Raphaël culmini – poco prima dell'epilogo – nell'evaporazione del soggetto e nella sua fusione con il paesaggio bucolico dell'Alvernia, in termini non lontani dal finale di *Uno, nessuno e centomila*:

Il gravissait les rochers, et allait s'asseoir sur un pic d'où ses yeux embrassaient quelque paysage d'immense étendue. Là, il restait des journées entières comme une plante au soleil, comme un lièvre au gîte. Ou bien, se familiarisant avec des phénomènes de la végétation, avec les

<sup>1</sup> Mi riferisco alla lettura proposta in ELIO GIOANOLA, *Pirandello, la follia*, Milano, Jaca Book, 1997.

<sup>2</sup> Ivi, p. 119.

<sup>3</sup> HONORÉ DE BALZAC, *La Comédie humaine*, x, a cura di Pierre-George Castex et alii, Paris, Gallimard, 1976, p. 210.

vicissitudes du ciel, il épiait le progrès de toutes les œuvres, sur la terre, dans les eaux ou dans l'air. [...] Il tenta de s'associer au mouvement intime de cette nature [...]. Il ne voulait plus être chargé de lui-même. [...] Pour lui, les formes infinies de tous les règnes étaient les développements d'une même substance, les combinaisons d'un même mouvement, vaste respiration d'un être immense qui agissait, pensait, marchait, grandissait, et avec lequel il voulait grandir, marcher, penser, agir. Il avait fantastiquement mêlé sa vie à la vie de ce rocher, il s'y était implanté.<sup>1</sup>

Per «liberarsi dal peso di se stesso», Raphaël si immerge nel «movimento intimo» della natura fino a diventare come una pianta al sole; allo stesso modo, «non volendo più nulla», Vitangelo Moscarda si ritirerà «in campagna, in un luogo amenissimo», e imparerà a «rinascere attimo per attimo» negli alberi e nelle nuvole intorno a lui (RO<sup>2</sup>, pp. 901-902).

I personaggi di Pirandello non sono dunque affetti, di solito, da una spontanea carenza di passioni; al contrario, cercano (più o meno consapevolmente) di allontanarsi dalle passioni per evitare di esserne bruciati, illudendosi così di poter esercitare una forma di controllo sulla sorte. Ne deriva una tensione tipica di molte trame pirandelliane: da una parte, vengono esaltati il potenziale distruttivo del desiderio e l'arbitrio del destino (non a caso, due dei principi fondamentali del grande romanzo ottocentesco); dall'altra, si assiste al tentativo da parte dell'individuo di sottrarsi al giogo di entrambi. Nella maggior parte dei casi, l'apice di questa tensione coincide con il finale, che diviene così il momento in cui il protagonista cerca (non sempre con successo) di slegarsi definitivamente da ogni desiderio, e più in generale dalla «misera dei casi particolari». <sup>2</sup> Da questo punto di vista, con un apparente paradosso per l'autore del «non conclude», gli epiloghi di Pirandello sono davvero esemplari per la loro abbondanza di *closural allusions*, vale a dire – secondo la definizione di Herrnstein Smith – *mises en abyme* tematiche (legate, in questo caso, al comportamento dei personaggi) del concetto stesso di fine. In altre parole, se è vero che l'epilogo di un testo è circoscrivibile anzitutto a partire da una serie di spie o *protocoles de sortie*, <sup>3</sup> l'«uscita» dalla propria vita messa in atto da molti protagonisti pirandelliani può a buon diritto essere considerata come un indicatore di particolare efficacia.

In effetti, com'è evidente, tutti i principali romanzi pirandelliani si chiudono sancendo in modo emblematico la distanza del personaggio dalla propria vicenda: Mattia Pascal posa un mazzo di fiori sulla propria lapide, ormai «fuori della legge, e fuori di quelle particolarità [...] per cui noi siamo noi»; Serafino Gubbio, sconvolto dalla «volgare atrocità» della morte di Varia Nestoroff e Carlo Ferro, cerca rifugio nel silenzio e nell'isolamento («solo, muto e impassibile»); il già citato Vitangelo Moscarda si distacca anche fisicamente dalla propria vicenda («la città è lontana»), e sceglie di vivere non più in se stesso «ma in ogni cosa fuori». <sup>4</sup> Un meccanismo analogo è riscontrabile, del resto, anche negli altri epiloghi romanzeschi: nell'*Esclusa*, il ritorno

<sup>1</sup> Ivi, p. 282.

<sup>2</sup> Cfr. LUIGI PIRANDELLO; *Colloqui coi personaggi*, NA<sup>3</sup>, p. 1138.

<sup>3</sup> Sulla nozione di *protocoles de sortie* cfr. GUY LARROUX, *Le mot de la fin. La clôture romanesque en question*, Paris, Nathan, 1995; per quanto riguarda la funzione simbolica delle *closural allusions*, rinvio in particolare a BARBARA HERRNSTEIN SMITH, *Poetic Closure: A Study of How Poems End*, Chicago, The University of Chicago Press, 1971, pp. 172-182, e a PHILIPPE HAMON, *Clausules*, «Poétique», 24, 1975, pp. 516-517.

<sup>4</sup> Cfr. rispettivamente RO<sup>1</sup> p. 577 (*Il fu Mattia Pascal*); RO<sup>2</sup>, p. 735 (*Serafino Gubbio*); RO<sup>2</sup>, p. 902 (*Uno, nessuno e centomila*).

di Marta Ajala alla vita coniugale assume la sfumatura – tipicamente pirandelliana – della morte-in-vita e della segregazione volontaria; il termine «allontanamento» è usato esplicitamente nella chiusura di *Suo marito*, quando Silvia Roncella abbandona Giustino e i propri drammi familiari; infine, il monologo di Don Cosmo sulla vanità degli «affanni», che chiude *I vecchi e i giovani* insieme alla morte beffarda di Mauro Mortara, invita a riconsiderare la materia del romanzo attraverso la filosofia del lontano. Il fenomeno è comunque illustrato in modo ancora più esaustivo – e ben più vario – nelle *Novelle per un anno*, che esamineremo nei prossimi paragrafi.

## 2. FUGHE, RISATE, SUICIDI:

### EPILOGHI DISTANZIANTI NELLE *NOVELLE PER UN ANNO*

Anche nella produzione novellistica, Pirandello sembra istituire un nesso privilegiato tra il finale e l'allontanamento del personaggio da passioni, affanni e desideri; lo dimostra una lunga serie di costanti tematiche e strutturali, di cui si darà qui una sommaria rassegna. Spesso, ad esempio, l'epilogo evidenzia il rifiuto di ogni vincolo sentimentale o erotico: si vedano ad esempio *Notizie del mondo* (1922\*),<sup>1</sup> il cui narratore ripara in Svizzera per non sposare la moglie dell'amico defunto; *La rosa* (1914), dove il gesto conclusivo di Lucietta (che getta il fiore «via in un canto», anziché donarlo a uno dei suoi numerosi corteggiatori) simboleggia il definitivo distacco dai «brutali appetiti» (NA<sup>3</sup>, 470); *La realtà del sogno* (1914), dove l'affioramento onirico dell'eros represso è all'origine della crisi isterica della protagonista; oppure *La ricca* (1892), *L'amica delle mogli* (1894), *Una voce* (1904) e «*Superior stabat lupus*» (1912), nei cui finali il personaggio femminile mostra di preferire la solitudine alla prospettiva del matrimonio o del fidanzamento. Una variazione su questo schema è rappresentata dal matrimonio per burla, motivo evocato nel finale della *Signorina* (1894) e soprattutto di *Non è una cosa seria* (1910). In altri epiloghi, il rifiuto o l'impossibilità di una normale vita affettiva sono causati dalla presenza ingombrante di un coniuge defunto: lo illustrano chiaramente *Prima notte* (1900), *La buon'anima* (1904), *Tutto per bene* (1906), *L'uscita del vedovo* (1906) e *L'uomo solo* (1911); ma anche gli *explicit* di *Con altri occhi* (1901) e *Due letti a due* (1909) sottendono una tensione analoga tra il legame con la vita e quello distanziante con il mondo dei morti. Più in generale, il distacco (traumatico o meno) da un legame sentimentale o coniugale viene spesso presentato da Pirandello come una via alla solitudine, che non di rado consente al protagonista di raggiungere uno stato di quiete e di libertà<sup>2</sup> (anche se non mancano casi in cui la solitudine è vissuta in modo meno positivo).

Numerosi sono i testi in cui il personaggio si distacca dai propri casi particolari in punto di morte, guadagnando così una posizione di superiorità filosofica sulle bef-

<sup>1</sup> Il titolo di ogni novella sarà seguito, di norma, dalla data della prima edizione integrale; tuttavia, qualora l'epilogo abbia subito mutamenti sostanziali, e sia dunque necessario rifarsi a edizioni più tarde, lo si indicherà facendo seguire un asterisco alla data dell'edizione citata. Per quel che riguarda *Notizie del mondo*, ad esempio, il finale cambia radicalmente tra la prima edizione del 1901 e quella del 1922: è solo nella seconda edizione che il narratore tronca ogni contatto sia con la vedova che con il defunto, e scappa in Svizzera. Nella versione del 1901, invece, il protagonista sposava la vedova. In merito alla datazione delle novelle pirandelliane, ci si rifà anzitutto a PAOLA CASELLA, *Strumenti di filologia pirandelliana*, Ravenna, Longo, 1997.

<sup>2</sup> Basti pensare a *La paura del sonno* (1896, con il titolo *L'albero di fico*), *Prudenza* (1901), *Concorso per referendum* (1902), *Un'altra allodola* (1897), *Pari* (1907), *O di uno o di nessuno* (1915), *La tartaruga* (1936).

fe del destino. «Sto per sciogliermi da tutto», afferma stoicamente il malato povero nell'ultima sequenza del racconto a lui dedicato (*La mano del malato povero*, 1915); ma un'analoga consapevolezza del distacco imminente è riscontrabile – in toni ora sereni, ora malinconici – anche in altri epiloghi.<sup>1</sup> Un distanziamento meno drastico ha luogo quando il protagonista sceglie di separarsi fisicamente dai legami familiari o affettivi: il repertorio comprende partenze per la Svizzera, l'America, il Levante, il Congo, ma anche più modeste fughe dal paese o dal focolare.<sup>2</sup> In alcuni casi, ad esempio in *Lontano* (1902) o *Notte* (1912), il proposito di fuga non viene realizzato, ma prelude comunque a uno stato di rassegnata *noluntas* (il protagonista del secondo racconto si chiama, non a caso, Silvestro Noli); ancora più spesso, l'epilogo non fa che illustrare o ribadire gli esiti di un allontanamento puramente psicologico, raggiunto attraverso un'intuizione improvvisa o un processo di meditazione filosofica (come in *Pallottoline!*, 1898, o *Rimedio: la geografia*, 1920).<sup>3</sup> Tra le passioni disinnescate dalla riflessione umoristica, o più semplicemente da uno sguardo straniante sulle regole del gioco sociale, la gelosia gode senz'altro di particolare rilievo: lo dimostrano le chiuse di *Acqua amara* (1905) e *Quando s'è capito il giuoco* (1913), oppure – in chiave grottesca o tragicomica – quelle di *Certi obblighi* (1912), *L'ombra del rimorso* (1924\*)<sup>4</sup> e perfino *La verità* (1912; Tararà uccide la moglie non perché accecato dalla gelosia, ma per adempiere a quelli che ritiene i propri obblighi sociali). A una particolare tipologia di allontanamento statico appartengono i casi in cui il personaggio guadagna la libertà per vie paradossali, dopo aver accettato filosoficamente la propria condizione di recluso: la prigionia può essere metaforica, come la cattiva reputazione di Chiàrchiaro nella *Patente* (1911), o letterale, come nella *Giara* (1909) e nella *Cattura* (1918), significativamente affiancate nel volume che prende il nome dal primo dei due testi.

La forma di distanziamento più attestata negli *explicit* pirandelliani è, comunque, il suicidio: su questa nota si concludono numerosi racconti, da *Sole e ombra* (1896) a *Pubertà* (1926),<sup>5</sup> mentre altri – come *La trappola* (1912) e *Un'idea* (1934) – terminano in modo più aperto, lasciando comunque pochi dubbi sui propositi del protagonista. Alla stessa categoria è lecito ascrivere i testi in cui il personaggio non si suicida direttamente, ma cerca la morte ponendosi in una situazione di rischio: accade per esempio in *Canta l'Epistola* (1911), in *Fuga* (1923) e nella *Casa dell'agonia* (1935). In nessuna di queste novelle, è importante notarlo, il suicidio può definirsi *passionale*: non si tratta insomma di un gesto di sottomissione al potere distruttivo del desiderio, ma al contrario di un estremo rigetto dell'eros (*Scialle nero*, *Pubertà*), o più spesso del

<sup>1</sup> Cfr. *Il giardinetto lassù* (1902), *Il marito di mia moglie* (1897), *Filo d'aria* (1914), *Piuma* (1916), *La morte addosso* (1918, col titolo *Caffè notturno*).

<sup>2</sup> Si vedano rispettivamente *Notizie del mondo* (1922\*), *La disdetta di Pitagora* (1903\*), *La lega disciolta* (1910), *Zafferanetta* (1911), e infine – per l'ultima tipologia – *Capannetta* (1884), «*Vexilla Regis...*» (1897), *Volare* (1907), *Il lume dell'altra casa* (1909), *Felicità* (1911), *I due compari* (1912), *Fuga* (1923).

<sup>3</sup> Cfr. inoltre *Padron Dio* (1898), *Fuoco alla paglia* (1905), *La toccatina* (1906), *Il treno ha fischiato* (1914), *Berecche e la guerra* (1914-1919, versione definitiva 1934). L'«allontanamento della realtà» nei finali di *Pallottoline!* e *Rimedio: la geografia* è sottolineato anche da CLAUDE CAZALÉ BÉRARD, *Effetti di una storia interrotta. Strategie dell'esito nelle Novelle per un anno di L. Pirandello*, «Rivista di studi pirandelliani», 6/7, 1991, p. 60.

<sup>4</sup> La prima edizione della novella risale al 1914, ma il trionfo di Bellavita è introdotto solo nell'ultima versione, uscita nel 1924.

<sup>5</sup> Alla stessa categoria appartengono *Scialle nero* (1900, ma pubblicata nel 1904), *E due!* (1901), *Il dovere del medico* (1902), *Il guardaroba dell'eloquenza* (1908), *Il viaggio* (1910), *L'uccello impagliato* (1910), *L'uomo solo* (1911), *L'imbecille* (1912), *Da sé* (1913), *La veste lunga* (1913), *Mentre il cuore soffriva* (1914), *Niente* (1922).



rifiuto di sottostare all'arbitrio del fato e all'assurdità delle forme sociali.<sup>1</sup> Il carattere non passionale, e dunque distanziante, del suicidio è sottolineato peraltro dal motivo ricorrente del riso (o sorriso) finale del suicida: si pensi al «volto atteggiato di scherno» di Marco Picotti nell'*Uccello impagliato*, al «ghigno frigido» di Fazio nell'*Imbecille*, al «sorriso dolcissimo» di Tommasino in *Canta l'Epistola*, all'ilarità del signor Bareggi in *Fuga*, o al «riso lacerante» di Dreetta in *Pubertà*.<sup>2</sup> Anche quando il racconto non si conclude con un suicidio, del resto, il riso come segno di distanziamento (euforico, sarcastico, o umoristico) è un *topos* degli epiloghi pirandelliani – dalla *Signorina* (1894; «Giulia ruppe in uno scoppio di risa», NA<sup>3</sup>, p. 885) a *Pallottoline!* (1898; «diceva alla moglie sghignazzando», NA<sup>3</sup>, p. 195), da *Fuoco alla paglia* (1905; «un bel riso d'arguta spensieratezza», NA<sup>1</sup>, p. 346) alla *Toccatina* (1906; «come ridono, come ridono a quello scherzo», NA<sup>1</sup>, p. 267).<sup>3</sup>

A integrare (o, più raramente, a sostituire) il distacco emotivo del personaggio dalla propria vicenda, molte novelle si chiudono con un riferimento all'indifferenza della natura ai drammi appena narrati. Un ruolo privilegiato spetta in questo caso, in linea con un *topos* di lunghissima durata, alla luna e alle stelle:<sup>4</sup>

E quella luna... Cantava il vetturino monotonamente, mentre i cavalli stanchi trascinavano con pena la carrozza nera per lo stradone polveroso, bianco di luna. (*Sole e ombra*, 1896; NA<sup>1</sup>, p. 506)

[Gerlando] fu colpito negli occhi improvvisamente dall'ampia faccia pallida della Luna sorta appena del folto degli olivi lassù; e rimase atterrito a mirarla (*Scialle nero*, 1900; NA<sup>1</sup>, p. 38)

La luna guardava dal cielo il piccolo camposanto su l'altipiano. (*Prima notte*, 1900; NA<sup>1</sup>, p. 49)

Una brezza lieve si levò, salendo la luna. (*Il fumo*, 1904; NA<sup>1</sup>, p. 1134)

Via da quel cavallo, via da sotto quella luna pazzo (*Un cavallo nella luna*, 1918\*; NA<sup>1</sup>, p. 689)

E l'incanto della notte gli apparve ritrovato, con le stelle ben ferme e brillanti nel cielo, e quelle sponde e quella pace e quel silenzio. (*Il coppo*, 1912; NA<sup>1</sup>, p. 774)

C'era la Luna! la Luna! E Ciàula si mise a piangere, senza volerlo, [...] mentr'ella saliva pel cielo, col suo ampio velo di luce, ignara dei monti che rischiarava, ignara di lui (*Ciàula scopre la luna*, 1912; NA<sup>2</sup>, p. 1180)

Il ricordo di quella notte s'era chiuso; forse, chi sa! per riaffacciarsi poi, qualche volta, nella lontana memoria, con tutto quel mare placido, nero, con tutte quelle stelle sfavillanti (*Notte*, 1912; NA<sup>1</sup>, p. 581)

Scorse anch'egli dalla grata della finestra alta, nella parete di faccia, la luna che, se di là dava tanto male al marito, di qua pareva ridesse (*Male di luna*, 1913; NA<sup>2</sup>, p. 495)

Vagherà per i vialetti fino a sera, curiosando (da morto, s'intende); aspetterà che sorga la luna, e buona notte. (*Da sé*, 1913; NA<sup>3</sup>, p. 479)

<sup>1</sup> La sola novella in cui la protagonista si suicida per motivi propriamente passionali sembra essere *Nel segno* (1904).

<sup>2</sup> NA<sup>3</sup>, p. 372 (*L'uccello impagliato*), NA I, p. 525 (*L'imbecille*), NA<sup>1</sup>, p. 490 (*Canta l'Epistola*), NA<sup>3</sup>, p. 254 (*Fuga*).

<sup>3</sup> Ma anche *Tra due ombre* (1921\*; «pensava, e rideva, rideva», NA<sup>1</sup>, p. 1003), *Il coppo* (1912; «rabbrividi e rise, quasi nitri», NA<sup>1</sup>, p. 774), *Paura d'esser felice* (1918\*; «e poi fuori, [...], nella notte, urlando, ridendo», NA<sup>2</sup>, p. 705), *Quando s'è capito il giuoco* (1913; «Memmo lo lasciò fare, ridendo», NA<sup>3</sup>, p. 718), *La cattura* (1918; «tra quei ragazzi morì, mentre scherzava con loro», NA<sup>3</sup>, p. 33), *Una sfida* (1936; «Jo Kurtz, anche lì davanti al giudice, sorrise», NA<sup>3</sup>, p. 765).

<sup>4</sup> Sull'importanza dell'immaginario lunare in Pirandello, con particolare attenzione a possibili echi leopardiani, si sofferma ROBERTO SALSANO, *Pirandello novelliere e Leopardi*, Roma, Lucarini, 1980, pp. 65-71.

La scorta rimase al bujo, sotto le stelle sfavillanti a guardia della fossa vuota («*Requiem aeternam dona eis, Domine!*», 1915\*; NA<sup>1</sup>, p. 635)

Dalla cupa profondità della notte interlunare, [le stelle] non vedevano affatto i poveri tetti di quel paesello tra i monti, ma così vivamente vi sfavillavano sopra che si poteva quasi girare non vedessero altro, quella notte. (*Il gatto, un cardellino e le stelle*, 1917; NA<sup>2</sup>, p. 655)

C'è anche qui la luna; ma è un'altra, se ora qui rischiera, senza saper nulla, la bianca facciata dell'ospedale. (*Cinci*, 1932; NA<sup>3</sup>, p. 675).

È degno di nota, per inciso, che *Scialle nero*, *Prima notte* e *Il «fumo»* siano poste una di seguito all'altra all'inizio della raccolta *Scialle nero*, componendo così un trittico di novelle accomunate dall'epilogo lunare. Una funzione analoga – spesso con una più netta valenza irridente – è svolta dall'*explicit* centrato su una figura animale, anch'essa indifferente alle vicende umane: oltre a *Il corvo di Migzaro* (1919\*), *La mosca* (1904), e *Il gatto, un cardellino e le stelle* (1917), è possibile citare le calandre del *Vitalizio* (1901) e il ragno di *Dal naso al cielo* (1907), della cui tela – a differenza della vita di Romualdo Reda – «non si vedeva la fine» (NA<sup>2</sup>, p. 439).

### 3. PERSONAGGI E DESTINO: ANCORA SULLE NOVELLE

Proprio per la sua natura destabilizzante, il desiderio svolge un ruolo fondamentale (lo dimostra con efficacia, di nuovo, il saggio di Brooks) nell'innescare il destino narrativo del personaggio. È il desiderio, in altre parole, a mettere la trama in moto, facendo uscire il protagonista dallo stato di quiete e consegnandolo all'arbitrio del fato; come suggerito dall'allegoria della *Peau de chagrin*, separarsi volontariamente da questa forza motrice rappresenta quindi un tentativo – sia pure ambiguo e paradossale – di esercitare un controllo sul destino, e opporsi all'onnipotenza della morte. Non a caso, questa correlazione affiora spesso negli epiloghi delle novelle dedicate al tema del suicidio: il gesto finale di Marco Picotti nell'*Uccello impagliato* (1910) è presentato esplicitamente come una vittoria sulla morte («così soltanto avrebbe vinto veramente», NA<sup>3</sup>, p. 372); Matteo Sinagra, in *Da sé* (1913), decide di suicidarsi al cimitero «per il piacere di vedersi così, morto tra i morti, a casa sua, arrivato a destino in buona salute, con gli occhi aperti, in perfetta coscienza» (NA<sup>3</sup>, p. 479); in modo analogo, il protagonista della *Casa dell'agonia* (1935) crea lucidamente le condizioni per la propria morte accidentale, diventando così complice ed esecutore della «fatalità» (NA<sup>2</sup>, p. 737). Anche in altre tipologie di novella, il legame tra distanziamento e controllo del destino ricorre in modo sistematico in sede conclusiva: si vedano ad esempio *Marsina stretta* (1919\*); «egli doveva soltanto alla manica di quella marsina stretta la bella vittoria riportata quel giorno sul destino», NA<sup>2</sup>, p. 322), *La disdetta di Pitagora* (1919\*); fuggendo in America, Ermanno Lèvera evita «lo spettro del suo destino imminente», NA<sup>2</sup>, p. 780), *Formalità* (1904); la beffa in punto di morte di Gabriele determina l'«odioso destino» del Sarti, NA<sup>1</sup>, p. 1153), e *La cassa riposta* (1907); nel capire il piano ordito da Piccarone, Dolcemàscolo «vide il destino, il destino buffone che s'era servito di lui, della sua mano», NA<sup>1</sup>, p. 1378). A volte, l'identificazione conclusiva tra personaggio e destino diviene quasi letterale: in *Paura d'esser felice* (1911), Fabio Feroni si convince di aver mangiato il «saltamartino» (proiezione allucinatoria della sua fobia del caso), diventando così un tutt'uno con la propria sorte; nella *Patente*



(1911), com'è noto, Chiàrchiaro ottiene infine di essere riconosciuto come amministratore del destino altrui.<sup>1</sup>

È significativo che il nesso tra la rinuncia al desiderio e la possibilità di gestire il proprio destino sia anche al centro di un importante saggio di Freud, *Il motivo della scelta dei tre scrigni* (1913).<sup>2</sup> L'analisi muove da un celebre episodio del *Mercante di Venezia*, in cui Bassanio – messo alla prova per ottenere la mano di Porzia – sceglie uno scrigno di piombo anziché quelli d'oro e d'argento. Basandosi sulla connotazione funerea del piombo, Freud scorge nella scena la trasposizione di un motivo fondamentale della nostra vita psichica: l'aspirazione a trascendere la morte, ribaltando la sua inevitabilità in una scelta volontaria da parte del soggetto. Solo sposando *Thanatos*, ed evitando così le pericolose deviazioni di *Eros*, è possibile realizzare quello che Freud identifica (in *Al di là del principio di piacere*) come l'istinto più profondo di ogni organismo: quello di «morire alla propria maniera», e non secondo l'arbitrio del fato.<sup>3</sup> Non sorprende, a questo punto, che Pirandello spieghi allo stesso modo il già citato suicidio di Matteo Sinagra, nel finale di *Da sé*: «è venuto da sé [...] per il piacere di vedersi così, morto tra i morti, a casa sua, arrivato a destino in buona salute, con gli occhi aperti, in perfetta coscienza». Un'evidente (per quanto irriflessa) ripresa del motivo dei tre scrigni si trova, del resto, nell'epilogo di *Difesa del Mèola* (1909), in cui il protagonista sceglie di prendere in moglie la meno desiderabile delle tre pretendenti:

Ma pensate, signori miei, che tra quelle educande due erano come bottoncini di rosa, la terza era una povera gobbetta asmatica e cisposa, e questa era la nipote di monsignor Partanna, e questa toccò a rapirsi a Marco Mèola, amato svisceratamente da tutt'e tre. (NA<sup>1</sup>, pp. 1142-43)

Qualcosa di simile accade alla fine di *Senza malizia* (1922\*), dove Spiro Tempini è costretto a sposarsi in seconde nozze con una delle tre sorelle della moglie defunta. In questo caso il distacco del protagonista non si traduce nella scelta della fanciulla meno desiderabile, ma nella rinuncia a qualsiasi forma di scelta: «quando per la prima volta Spiro Tempini s'era accostato improvvisamente alle quattro Margheri, la scelta aveva potuto farla lui. Ora, per stare in pace, capiva che avrebbero dovuto invece scegliere loro» (NA<sup>1</sup>, p. 406).

Il movimento distanziante che accomuna tanti personaggi pirandelliani, con speciale addensamento negli epiloghi, è quindi sempre legato – in termini espliciti o meno – al tentativo di affrancarsi non solo dalla tirannia del desiderio, ma anche da quella del destino. Entrambe queste forze sono il motore fondamentale (come si è già accennato) di molte narrazioni ottocentesche, e più in generale di qualsiasi tipo di intreccio: è la loro azione disturbante a creare le premesse necessarie alla peripezia, dunque al racconto.<sup>4</sup> Di conseguenza, nel suo tentativo di liberarsi da tali interferenze, il personaggio entra in competizione con le condizioni stesse della sua narrabilità; questa tensione, che pure è presente in modo implicito in ogni trama,<sup>5</sup> assume in Pirandello una sintomatica evidenza, e si carica di particolari connotazioni filosofi-

<sup>1</sup> Un'identificazione ancora più perturbante tra personaggio e destino, giocata stavolta sull'intero arco del racconto, si trova in *Soffio* (1931), il cui narratore si sostituisce, di fatto, alla morte stessa.

<sup>2</sup> In SIGMUND FREUD, *Opere*, a cura di Cesare Musatti, VII, Torino, Bollati Boringhieri, 2000, pp. 207-218.

<sup>3</sup> SIGMUND FREUD, *Al di là del principio di piacere*, in *Opere*, cit., IX, p. 224.

<sup>4</sup> Sulla deviazione da uno stato di ordine come nucleo fondamentale di ogni trama, cfr. in particolare GUIDO MAZZONI, *Teoria del romanzo*, Bologna, Il Mulino, 2011, pp. 53-61.

<sup>5</sup> Il saggio di Freud sui tre scrigni viene ripreso, non a caso, anche da PETER BROOKS, *Trame*, cit., pp. 98-99.

che (legate, appunto, al contrasto fra la miseria dei casi particolari e la prospettiva straniante del *lontano*). È appunto nel finale che un simile conflitto è chiamato, per natura, a risolversi; come si è visto, nel caso di Pirandello questo momento coincide di solito con la vittoria (benché paradossale, e spesso perturbante) del protagonista, e con la sua uscita volontaria dal dominio del narrabile. Il meccanismo è chiaro in due novelle finora non menzionate, *L'Avemaria di Bobbio* (1922\*) e *Il pipistrello* (1922\*). Nell'epilogo del primo testo, Bobbio sembra deciso a farsi strappare tutti i denti, per evitare che si ripeta lo «scherzo» (la fitta improvvisa e l'istintiva preghiera) che aveva dato origine al racconto: «Tuttime li faccio strappare, a uno a uno, tutti, ora stesso me lifaccio strappare. Non voglio di questi scherzi... non voglio più di questi scherzi, io!» (NA<sup>1</sup>, p. 515) Nel secondo, il drammaturgo Faustino Perres ritira infine la sua commedia, per non esporsi all'arbitrio degli «elementi estranei» (qual era stata la comparsa improvvisa di un pipistrello, che aveva determinato il successo della prima):

Faustino Perres, convinto pienamente che la ragione unica degli applausi di quella sera era stata l'intrusione improvvisa e violenta di un elemento estraneo, casuale, che invece di mandare a gambe all'aria, come avrebbe dovuto, la finzione dell'arte, s'era miracolosamente inserito in essa, [...] ritirò la sua commedia, e non se ne parlò più. (NA<sup>1</sup>, p. 233)

Lo «scherzo» temuto da Bobbio e l'«elemento estraneo» che turba Perres non sono altro che la manifestazione del destino (o del caso) nella sua arbitrarietà, ovvero del principio che – distogliendo l'organismo dallo stato di quiete – mette in moto il congegno della trama. L'idea dell'intrusione di un elemento estraneo, in particolare, è sintomaticamente analoga alla formula usata da Andreas Gailus per descrivere il funzionamento della novella moderna:

Le *Conversazioni di profughi tedeschi* [di Goethe] mettono in scena il disturbo di un sistema da parte di un corpo estraneo. Come reagisce un insieme ben definito [...] all'intrusione di un elemento eterogeneo? Continuerà a esistere (espellendo la novità, integrandola o riformando le proprie strutture) – o sarà invece il disturbo a sopraffare il sistema e a dissolverne i confini? [...] Da Goethe fino a Musil la novella rappresenta in forme sempre nuove un nocciolo disfunzionale e asimbolico posto nel cuore del sistema: un elemento eccessivo e traumatico che minaccia dall'interno le unità organizzate.<sup>1</sup>

Almeno per quanto riguarda l'importanza del «disturbo» esercitato sul sistema da parte di un elemento eterogeneo, la validità della definizione di Gailus si estende ben oltre l'ambito della novella post-goethiana. Pirandello intuisce, e accentua, le implicazioni psicologiche di questo legame strutturale tra racconto e disturbo: il distanziamento conclusivo è, di fatto, il gesto con cui più spesso il sistema-personaggio cerca di difendersi dalle perturbazioni causate dal fato.

La rassegna dei finali distanzianti attestati nelle *Novelle per un anno* potrebbe senza dubbio continuare, e allargarsi ad esempio a quegli epiloghi – spesso circolari – in cui il protagonista tenta di ripararsi da un evento traumatico attraverso la ripetizione di un tic o di un rituale: la formula ricorrente è annunciata fin dal titolo in *Va bene* (1905), *Le viamoci questo pensiero* (1910), *Ho tante cose da dirvi* (1911); ma una funzione simile è svolta dalla stesura della lettera ai figli assenti in *L'altro figlio* (1905), dall'ossessivo fischiettare

<sup>1</sup> ANDREAS GAILUS, *La forma e il caso: la novella tedesca dell'Ottocento*, in *Il romanzo*, a cura di Franco Moretti, II, Torino, Einaudi, 2002, pp. 505-506 (corsivo mio).

di Spatolino nel *Tabernacolo* (1903),<sup>1</sup> dalla bibliofilia del Balicci in *Mondo di carta* (1909), o dall'esclamazione «io non so com'è la gente!» reiterata da don Marchino in *Benedizione* (1910). Certo, in un repertorio vasto ed eterogeneo come quello delle novelle pirandelliane, è inevitabile imbattersi in una serie di dati contraddittori: spesso, come accade pure in alcuni dei testi appena citati, il tentativo di distanziamento si rivela fragile o fallimentare, e il racconto si chiude (in modo più o meno esplicito) con la vittoria del destino sulle difese del sistema-personaggio; più in generale, l'epilogo può comportare un *avvicinamento* del soggetto alla vita, al desiderio e all'imprevedibilità della sorte.<sup>2</sup> È innegabile, comunque, che la conclusione centrata sul distacco del personaggio dalla propria vicenda ricorra con notevole frequenza tanto nelle novelle quanto nei romanzi, e che costituisca – per la sua sistematicità, nonché per le sue sfumature psicologiche e filosofiche – uno dei tratti più peculiari della narrativa pirandelliana.

Un'ulteriore conferma arriverebbe, per inciso, dall'analisi della produzione teatrale, dove non mancano (anche a tralasciare i numerosi drammi derivati interamente da novelle) modalità di epilogo già evidenziate nella nostra rassegna: basta pensare al rifiuto del desiderio implicito nell'omicidio di Belcredi (*Enrico IV*), nel ritorno di Evelina alla quiete della vita coniugale (*La signora Morli, una e due*), nell'accettazione della solitudine da parte di Donata Genzi (*Trovarsi*), nell'immobilità ascetica in cui si chiude il protagonista di *Quando si è qualcuno*; altre tipologie di *dénouement* ormai familiari sono la fuga o l'isolamento volontario del personaggio (*Come prima, meglio di prima, Come tu mi vuoi*), e la risata folle, amara o euforica che sottolinea in chiusura l'aspetto ilare o grottesco del dramma (*Sei personaggi, Così è (se vi pare)*, *Il berretto a sonagli, Liolà*). Un discorso a parte – e certo non limitato alla conclusione – meriterebbe poi l'effetto distanziante prodotto dalla scissione metateatrale tra attore e personaggio, che culmina ovviamente nella trilogia composta da *Sei personaggi in cerca d'autore*, *Ciascuno a suo modo* e *Questa sera si recita a soggetto*. L'allontanamento finale è, insomma, un *topos* pervasivo nell'intera opera pirandelliana; come si è anticipato, la sua straordinaria frequenza andrà senz'altro ascritta – almeno in parte – a ragioni di ordine psicologico, ovvero alla tendenza dell'autore a concepire la scrittura come un «sistema di difesa» nei confronti delle conseguenze rovinose delle passioni, e dell'incontrollabile arbitrarietà del fato. Nelle pagine che seguono si tenterà di esaminare questa costante da una prospettiva più marcatamente storico-letteraria, allo scopo di evidenziarne il nesso con la poetica modernista di Pirandello, e con la sua rilettura della tradizione ottocentesca.

#### 4. TRA OTTOCENTO E MODERNISMO

La sistematicità e l'*intentio* filosofica con cui Pirandello conduce i suoi personaggi a separarsi dal desiderio, e a elevarsi a uno stato di *noluntas*, costituiscono senza dubbio una deviazione rispetto alla norma ereditata dal realismo ottocentesco. Particolar-

<sup>1</sup> Sul finale del *Tabernacolo* cfr. anche CAZALÉ BÉRARD, *Effetti di una storia interrotta*, cit., p. 61.

<sup>2</sup> Nella chiusa della *Vita nuda* (1907), ad esempio, la signorina Consalvi decide di abbandonare il culto del fidanzato morto e di cedere alla sua attrazione per Costantino Pogliani, compiendo così un percorso inverso a quello abituale per le vedove e i vedovi pirandelliani; in *Candelora* (1917), Nane Papa passa da uno stato di astrazione dalla propria vita al «pianto disperato» per la morte di Loretta; in *Un matrimonio ideale* (1924\*), la spensieratezza umoristica dell'ingegner Todi cede infine alle responsabilità e alle «afflizioni» della vita («perché la vita non sa esser tutta e sempre una farsa», NA<sup>2</sup>, p. 383).

mente significativo, per tenersi ai modelli italiani, è il confronto con Verga, a partire da alcuni degli epiloghi più memorabili di *Vita dei campi* e delle *Novelle rusticane*:

– Come, – diceva – Non dovevo ucciderlo nemmeno?... Se mi aveva preso la Mara!... (*Jeli il pastore*)

Andava ammazzando a colpi di bastone le sue anitre e i suoi tacchini, e strillava: – Roba mia, vientene con me! (*La roba*)

[Alfio] acchiappò rapidamente una manata di polvere e la gettò negli occhi all'avversario. – Ah! – urlò Turiddu accecato, – son morto. [...] Turiddu annaspò un pezzo di qua e di là tra i fichidindia e poi cadde come un masso. Il sangue gli gorgogliava spumeggiando nella gola e non poté profferire nemmeno: – Ah! Mamma mia! (*Cavalleria rusticana*)<sup>1</sup>

Anche nelle ultime battute delle rispettive vicende, Jeli, Mazzarò e Turiddu sono accecati (letteralmente, nell'ultimo caso) dalle passioni: le loro esclamazioni finali rinviavano agli effetti catastrofici del desiderio, nelle sue varie forme.<sup>2</sup> È utile sottolineare come Pirandello si rifaccia spesso agli schemi narrativi tipici della novellistica verghiana, decostruendoli però attraverso il distanziamento (perlopiù in sede conclusiva) del personaggio: si pensi a come il *topos* dell'omicidio per gelosia viene alterato in *La verità* (ma anche, meno direttamente, in *Certi obblighi*),<sup>3</sup> oppure a come l'ascesi del protagonista di *Padron Dio* ribalti la febbre dell'accumulo che consuma Mazzarò nella *Roba*; o ancora, all'evocazione ironica della morte in duello in *Quando s'è capito il giuoco*. Una differenza analoga, legata però non alla tirannia del desiderio ma semplicemente a quella del destino, è ravvisabile tra *Rosso Malpelo* e *Ciàula scopre la luna*:<sup>4</sup> mentre il finale della novella di Verga evidenzia la totale sottomissione del personaggio alla propria sorte, la scoperta della luna da parte di Ciàula crea uno *strappo* (direbbe Anselmo Paleari) nell'impalcatura verista del racconto.

Rispetto al modello verghiano, ma anche alle altre forme canoniche del realismo ottocentesco, i personaggi di Pirandello si distinguono insomma per la frequenza con cui riescono a distaccarsi dalla forza motrice del desiderio, e dalla contingenza del loro destino. Ciò non significa, ad ogni modo, che questa costante dell'opera pirandelliana sia priva di legami diretti con la tradizione narrativa europea; di particolare importanza è l'influsso esercitato da Dostoevskij, specialmente per quanto riguarda le strategie distanzianti messe in atto (in modo consapevole o meno) dai protagonisti delle *Novelle per anno*. Nella *Tartaruga*, ad esempio, l'innocenza di Myshkow – e dunque la sua completa estraneità al vincolo delle passioni – è calcata in parte sul modello dell'*Idiota*: lo suggerisce, oltre alla chiara affinità onomastica (Myshkin-Myshkow), la comune insistenza del narratore sul carattere infantile del personaggio.<sup>5</sup> Un'analogia

<sup>1</sup> Cfr. GIOVANNI VERGA, *Tutte le novelle*, a cura di Carla Riccardi, I, Milano, Mondadori, 2008, p. 172 (*Jeli il pastore*), p. 285 (*La roba*), p. 196 (*Cavalleria rusticana*).

<sup>2</sup> Sulle «chiuse esclamative» di Verga, cfr. SERGIO BLAZINA, *L'epilogo e la novella: Verga, d'Annunzio, Pirandello*, in *Metamorfosi della novella*, a cura di Giorgio Bàrberi Squarotti, Foggia, Bastogi, 1985, pp. 253-256.

<sup>3</sup> Un confronto analogo tra Verga e Pirandello, centrato sul diverso trattamento del tema dell'adulterio, viene suggerito in MARIA GRAZIA ACCORSI, *Da «ridere del matto» a «ridere come un matto»: il riso dei personaggi nella narrativa di Pirandello*, in *Palazzeschi e i territori del comico*, a cura di Matilde Dillon Wanke e Gino Tellini, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2006, pp. 256-257.

<sup>4</sup> Sul rapporto tra le due novelle, rinvio in particolare a *Da «Rosso Malpelo» a «Ciàula scopre la luna»*. See *lettture e un panorama di storia della critica*, a cura di Bruno Porcelli, «Italianistica», 300, 2001, pp. 513-622.

<sup>5</sup> L'indole fanciullesca del principe è un tema centrale del romanzo, e trova conferma nei giudizi avanzati dagli altri personaggi sul carattere di Myshkin. Così, ad esempio, il protagonista riassume la diagnosi del

di tipo strutturale unisce invece il «caso nuovo» della *Giara* (NA<sup>3</sup>, p. 11) all'«avvenimento insolito» esposto da Dostoevskij nel *Coccodrillo* (1865): recatosi al Passage con la moglie e un amico per assistere all'esibizione di un coccodrillo, Ivan Matveic si avvicina troppo all'animale e ne viene «fagocitato interamente». <sup>1</sup> Nasce così una lite tra la moglie di Ivan, decisa a far «sbudellare» il coccodrillo, e il padrone di quest'ultimo, che pretenderebbe un lauto rimborso; l'amico di Ivan chiede addirittura consiglio a un anziano avvocato, in modo simile a quanto accade nel testo di Pirandello. <sup>2</sup> Ma ad avvicinare i testi è soprattutto il paradossale contegno del protagonista: proprio come Zi' Dima, Ivan «si sistema con una certa comodità» all'interno del coccodrillo, <sup>3</sup> sfruttandolo come un rifugio dalle incombenze sociali. La forte somiglianza con il testo di Dostoevskij viene meno solo nella scena conclusiva, dove Zi' Dima – al contrario di Ivan – viene definitivamente liberato dalla giara; resta degno di nota, tuttavia, che il nesso intertestuale riguardi la reclusione volontaria del personaggio, ovvero il suo lucido allontanamento dal corso naturale della vita. In altre novelle, comunque, l'influsso dostoevskiano culmina precisamente nell'epilogo: il matrimonio per burla di Perazzetti, in *Ma non è una cosa seria*, richiama le nozze di Stavrogin con Maria, zoppa e demente, in segno di sarcastico spregio alle proprie origini aristocratiche; nell'*Imbecille*, la figura dell'aspirante suicida Luca Fazio – ormai indifferente alla vita e disposto a uccidere il politicante Leopoldo Paroni – deriva dal Kirillov dei *Demoni* (che assumeva, con uguale indifferenza, la responsabilità dell'omicidio di Satov). <sup>4</sup>

Forme di allontanamento affini al repertorio pirandelliano si trovano, inoltre, nel novelliere di Maupassant. Non sembra casuale, in particolare, l'analogia tra gli *explicit* della *Realtà del sogno* e di *Réveil* (1883): in entrambi i testi, dopo aver tradito il marito in sogno, la protagonista rifiuta la squallida realtà dell'eros, e cerca rifugio nella quiete della vita coniugale. Somiglianze più vaghe riguardano altri motivi tipici degli scioglimenti pirandelliani: ad esempio il suicidio come radicale emancipazione dal desiderio (emblematica *L'Endormeuse*, novella del 1889 fondata sull'idea già stevensoniana del club dei suicidi), o la scelta della solitudine in segno di fedeltà a un amore perduto anzitempo (come in *Une veuve*, 1882). Tanto Maupassant quanto Dostoevskij, del resto,

medico Schneider: «mi disse d'esser pienamente convinto che io stesso ero un fanciullo in tutto e per tutto, cioè completamente un bambino, che dell'adulto avevo soltanto la statura e il viso, ma come sviluppo, come anima, carattere e forse anche intelligenza non ero adulto, e così sarei rimasto anche se fossi vissuto fino a sessant'anni» (FĖDOR DOSTOEVSKIJ, *L'idiota*, trad. di Alfredo Polledro, Torino, Einaudi, 1994, p. 86). In termini simili si esprime Ivan Petrovic, rivedendo Myshkin a distanza di anni: «Siete cambiato poco da allora, anche se quando vi ho visto eravate solo un bambino di dieci, undici anni. È rimasto qualcosa nei vostri tratti...» (ivi, p. 624); il concetto viene ribadito, poche pagine dopo, dallo stesso principe («Ho ventisette anni, eppure so di essere come un bambino», ivi, p. 638). Sul tema dell'infanzia nella *Tartaruga*, rimando invece a IVAN PUPO, *Quasi una pietra. Per uno studio variantistico de «La tartaruga»*, «Pirandelliana», 1, 2007, pp. 49-56.

<sup>1</sup> FĖDOR DOSTOEVSKIJ, *Racconti*, a cura di Giovanna Spendel, Milano, Mondadori, 1997, p. 670.

<sup>2</sup> Cfr. FĖDOR DOSTOEVSKIJ, *Il coccodrillo*, in *Racconti*, cit., pp. 678-688, e PIRANDELLO, *La giara*, NA<sup>3</sup>, pp. 11-12. Nella conversazione tra l'amico di Ivan e l'avvocato, l'enfasi cade sull'originalità della vicenda: «il caso in effetti è uno dei più insoliti» (DOSTOEVSKIJ, ivi, p. 679); «è un caso estremamente curioso: non ci si sa raccapezzare, e soprattutto il danno è che non ci sono precedenti finora» (DOSTOEVSKIJ, ivi, p. 685). Don Lollò si esprimerà in termini analoghi, insistendo sulla delicatezza del «caso nuovo, che deve risolvere l'avvocato!» (NA<sup>3</sup>, p. 11).

<sup>3</sup> FĖDOR DOSTOEVSKIJ, ivi, p. 681.

<sup>4</sup> Queste ultime due analogie sono già segnalate in EURIALO DE MICHELIS, *Dostoevskij nella letteratura italiana*, «Lettere Italiane», 2, 1972, p. 188.

sono autori ossessionati – proprio come Pirandello – dal tema della follia,<sup>1</sup> intesa sia come esito estremo delle passioni sia, al contrario, come anomala negazione del desiderio. Al tempo stesso, Pirandello si distingue dai modelli ottocenteschi non solo per la particolare importanza assegnata a questo secondo aspetto, ma anche per la diversa connotazione tematica e narrativa della *noluntas*. In primo luogo, infatti, lo sprofondare del personaggio in una dimensione di non-vita tende a perdere in Pirandello quei tratti patetici o patologici ancora ben visibili in Maupassant, e soprattutto in Dostoevskij: il candore evangelico di Myshkow, ad esempio, ha poco a che vedere con il morbo sacro di Myshkin; una distanza analoga separa la serenità di Fazio nell'*Imbecille* dalla febbre autodistruttiva di Satov, o l'eccentricità umoristica di Perazzetti dai deliri di Stavrogin. Inoltre, per quanto riguarda l'impatto narrativo di questo schema ricorrente, solo in Pirandello l'allontanamento del protagonista entra davvero in conflitto con la logica stessa del racconto, mettendo in dubbio l'effettivo rilievo delle vicende narrate: il movimento del personaggio, insomma, trova riscontro in quello dell'autore, la cui sistematica contaminazione di elementi patetici e distacco umoristico («perplexità tra pianto e riso») è spia di un continuo oscillare tra la «distrazione» necessaria al racconto e la consapevolezza dell'insignificanza dei casi particolari.<sup>2</sup>

Pur rinviando (almeno in parte) a una serie di modelli ottocenteschi, l'uso pirandelliano dell'allontanamento si discosta quindi dal *pathos* della devianza tipico del realismo romantico, nonché da quell'incondizionata adesione emotiva alle vicende narrate che caratterizza molti dei grandi narratori del diciannovesimo secolo. Come accade per le altre manifestazioni della filosofia del lontano, il distacco del personaggio dal proprio dramma svolge due ruoli distinti, benché interconnessi: sul piano psicologico, riflette la tendenza dell'autore a ergere – tramite la scrittura – un sistema di difese contro il potere perturbante del fato e delle passioni; sul piano propriamente letterario, è un aspetto fondamentale del dialogo di Pirandello con il canone narrativo del realismo, e della rielaborazione di quest'ultimo in termini modernisti. Da entrambi i punti di vista, l'analisi dell'epilogo può offrire un accesso privilegiato ai tratti più distintivi dell'immaginario pirandelliano, e alle loro implicazioni profonde.

<sup>1</sup> Il ruolo della follia nell'opera di Maupassant e di Dostoevskij viene rispettivamente evocato, in rapporto a Pirandello, in DOUGLAS RADCLIFFE-UMSTEAD, *The Mirror of Our Anguish: A Study of Luigi Pirandello's Narrative Writings*, Cranbury, Associated University Press, 1978, pp. 47-48, e in GIOANOLA, *Pirandello, la follia*, cit., *passim*.

<sup>2</sup> Cfr. LUIGI PIRANDELLO, *L'Umorismo*, SI, p. 902 («perplexità tra il pianto e il riso»); di «distrazione provvidenziale» si parla, com'è noto, nella *Premessa seconda* del *Fu Mattia Pascal* (RO<sup>1</sup>, p. 325).



